

Pregledni članak UDK 7.011:130.2

Primljeno 28. 1. 2015.

Katarina Rukavina

Sveučilište u Rijeci, Akademija primijenjenih umjetnosti, Slavka Krautzeka 83, HR-51000 Rijeka
katarina.rukavina@gs.t-com.hr

Interpretativne implikacije sintagme
‘svijet umjetnosti’**Sažetak**

U članku se ispituje značenje što ga umjetnička djela daju povijesnom svijetu u kojem nastaju, kao i značenje što ga povijesni svijet u kojem nastaju umjetnička djela, pridaje ideji i praksi umjetnosti. Analizom referentnih teza iz teorije umjetnosti, postavlja se pitanje statusa umjetnosti u današnjoj povijesnoj situaciji u kojoj se ekonomska moć kulture konstituira kao temeljna snaga artikulacije umjetnosti.

Ključne riječi

povijesni svijet, svijet umjetnosti, autonomija umjetnosti, suvremena umjetnost

»Suvremeni umjetnik je semionaut, on izmišlja putanje između znakova.«

Nicolas Bourriaud

Sintagmu ‘svijet umjetnosti’ uveo je 60-ih godina prošlog stoljeća Arthur Danto pokušavajući objasniti kako umjetničko djelo nije samo predmet ili osjetilna pojava već prije svega povijesno determinirana kategorija. Naglašavajući da se značenje umjetničkog djela temelji na vezi umjetnosti s povijesnim svijetom u kojem nastaje, odnosno da »ono što neki predmet čini umjetničkim djelom dolazi izvan njega samoga«, ¹ Danto supostavlja novi pristup u poimanju umjetnosti, o čemu sam kaže:

»Kao filozofa zanimalo me je što je to što u određenom povijesnom trenutku čini nešto umjetničkim djelom, koje nije moglo dobiti taj status u nekom ranijem razdoblju. Dakle, u najopćenitijem filozofskom smislu, postavilo se pitanje o doprinosu povijesne situacije statusu umjetničkog djela.«²

Taj pristup kao nova kritička i teorijska interpretacija umjetnosti predstavljen je sintagmom ‘svijet umjetnosti’.

Krenuvši od Wölfflinove teze kako nije sve u svako doba moguće, Danto smatra da je umjetničko djelo nužno uvjetovano načinom na koji se shvaća umjetnička aktivnost u doba njegova nastanka, pa ga treba i tumačiti u odnosu prema tim teorijskim i povijesnim odrednicama:

»Da bi se nešto uopće vidjelo kao umjetnost (...) traži se atmosfera umjetničke teorije, znanje o povijesti umjetnosti.«³

1

Arthur Danto, »Povijest i pojam umjetnosti«, *Ibid.*, str. 407.
Europski glasnik 7 (2002), str. 415.

2

Dantoove teorijske pretpostavke temelje se na potrebi definiranja nove umjetničke prakse ili onoga što se događalo u neoavangardi 1960-ih godina, koja je razbila okvire dotadašnjeg poimanja umjetnosti kao i granice između visoke, elitne umjetnosti i popularne kulture. Pojavom neodade, hepeninga, fluxusa i pop arta nastaju stvarni ili simulirani objekti (*ready-made*), situacije (instalacije, ambijenti) ili događaji (hepeninzi, akcije, performansi) koji nisu imali prepoznatljive umjetničke karakteristike i značenja te ih se često nije moglo identificirati kao umjetnost. Status umjetničkog djela, za razliku od tradicionalnog pristupa vezanog isključivo za specifična zamjedbena svojstva umjetnosti, ovdje se izvodi na temelju konceptualnih i interpretativnih određenosti, odnosno diskurzivnog okružja djela. *Svijet umjetnosti* tako predstavlja povijesnu i teorijsku situaciju u kojoj umjetnička djela nastaju i u odnosu na koju se konstituiraju i vide kao umjetnost, tj. »atmosferu znanja« koju stvaraju umjetnici, kustosi, kritičari, kolekcionari, povjesničari umjetnosti i sl. Sto godina prije njezina izlaganja, Warholova ambalaža ne bi imala identitet umjetničkog djela, dok ga 1964. godine ima. Radi se, dakle, o novom pristupu pojmu umjetnosti za čije je razumijevanje ključan način na koji se umjetničko djelovanje u određenom povijesnom kontekstu shvaća i prihvća.

Od Dantoovog pojma 'svijet umjetnosti' i njegovog značenja za konstituciju umjetničkih djela polazi Dantoov suvremenik – George Dickie – razvijajući ga u tzv. institucijsku teoriju umjetnosti. Njegova teorija Dantoov pojam 'svijeta umjetnosti' kao značenjske, konceptualne i teorijske atmosfere umjetničkog djela dovodi do institucionalno formaliziranog konteksta. 'Svijet umjetnosti' se od interpretacije *ozračja* umjetničkog djela i života ovdje transformira u formalni poredak, protokole i procedure institucija uključenih u proizvodnju, prezentaciju i konzumaciju umjetničkih djela. Prema Dickieju, neki predmet postaje umjetničko djelo samo unutar institucije umjetničkog svijeta koja mu, temeljem demokratskih procedura ugovora i dogovora što ih postižu članovi institucije i društva, dodjeljuje takav status. Bitak umjetničkog djela tako predstavlja neku vrstu društvene privilegije dobivene od umjetnika i delegiranih činovnika institucija koji, kroz različite protokole i vrste suradnji s ostalim estetskim, ekonomskim ili političkim institucijama, neki prihvaćeni objekt izabiru i imenuju umjetničkim djelom.⁴

Kako primjećuje Miško Šuvaković, ovakva Dickiejeva interpretacija 'svijeta umjetnosti' uspostavlja karakterističnu razliku između »umjetničkog« svojstva i »umjetničkog« statusa, čime implicira napuštanje mita o autonomiji umjetnosti:

»Umjetnost je status, a ne svojstvo. Pojam status označava ulogu ili identitet u kulturi i društvu (...). Jedna od brojnih uloga je ona koja se može imenovati imenom 'umjetničko djelo' ili 'umjetnost'. Odnosno, jedan objekt, situacija ili događaj može zadobiti status umjetnosti. (...) Ono što je bitno jest da netko 'to' prihvati za umjetničko djelo i prizna mu status umjetničkog djela. Prihvaćanje nekog objekta, situacije ili događaja za umjetničko djelo jest čin priznavanja statusa umjetničkog djela tom objektu, situaciji ili događaju. Priznavanje statusa 'umjetničkog djela' je institucionalni, kulturalni i društveni čin.«⁵

Dickiejeva tzv. institucijska teorija umjetnosti nastala je, kao i Dantoova teorija 'svijeta umjetnosti', u razdoblju kasnog modernizma kada dolazi do razvoja ekonomske moći institucija u sveprožimajuću industriju kulture koja postaje temeljna snaga artikulacije svijeta umjetnosti. Iako se taj isti svijet praktičkim i teorijskim radom umjetnika konstantno osporava, otada se istodobno umjetnička subverzivnost i provokacija elitnih institucija visoko profesionalizirane umjetnosti i tržišta postupno neutralizira bilo komercijalnim uspjehom umjetnika i prihvaćanjem od strane kritike ili sviješću da je u ionako dominantnoj

medijskoj javnosti subverzija uglavnom unaprijed pod nadzorom. Na takvo stanje ukazuje francuski teoretičar umjetnosti Yves Michaud detektirajući ga kao trijumf estetike u knjizi *Umjetnost u plinovitom stanju*. Michaud pod »plinovitim stanjem umjetnosti« ne misli na dematerijalizaciju umjetničkog djela u metafizičkom smislu, već o inflaciji djela sve do njihova iscrpljenja:

»Djela nestaju ne zbog njihova isparavanja ili hlapljenja, nego naprotiv, zbog viška i čak preobilja, hiperprodukcije: umnožavajući se, standardizirajući se, postajući dostupna potrošnji u gotovo nimalo različitim oblicima u mnogobrojnim svetišlima umjetnosti, koja su i sama postala sredstvima masovne komunikacije (muzeji su *mass media*). Postoji takvo mnoštvo i izobilje djela, takva nagomilanost bogatstava, da su ona izgubila svoju snagu: rijetkost se daje u velikim količinama, a fetiš se gomila na policama kulturnoga supermarketa. U isto, ili gotovo isto vrijeme, u području povezanosti sa iskustvima i kultom umjetnosti, svjedoci smo racionalizacije, standardizacije i transformacije estetičkog iskustva u dostupan i kalibriran kulturni proizvod. To se odnosi na slobodno vrijeme, turizam i napredak kulturne demokratizacije, te kulturno posredovanje. A to se bjelodano otkriva i iskazuje u razvoju i zatim inflaciji broja muzeja i njihovoj preobrazbi u komercijalne hramove umjetnosti – malls umjetnosti. Tu se konzumira, u svim značenjima riječi 'konzumirati', industrijska produkcija djela i iskustava, koja također vodi do iščeznuća djela.«⁶

Citat upozorava na opći »preobražaj kulture kao relativno autonomnog područja nadgradnje života u bazičnu industriju postavljanja suvremenosti«. ⁷ Trijumf estetike, kako ga vidi Michaud, obilježava potrošačko društvo kasnog kapitalizma gdje dolazi do preobražaja svijeta umjetnosti u raznovrsne kulturalne prakse te njihove javne i masovne medijske manifestacije. Ukazuje se na dominaciju *atmosfera umjetnosti* ili *svijeta umjetnosti nad umjetničkim djelom*, što postaje bitno obilježje epohe globalizma. Kako tvrdi njemački teoretičar umjetnosti Boris Groys, ovdje nije problem tržište kao takvo »jer umjetnost treba dobro umjetničko tržište«, već je problem u ideološkoj modi koja »na umjetnost gleda isključivo kao na pitanje ukusa i cijene koju smo spremni platiti da ga zadovoljimo«. ⁸ Stoga u današnjoj povijesnoj situaciji umjetnosti prijeti »utapanje u samorazumljivost i sveprisutnost svijeta« ⁹ pri čemu se s pravom postavlja pitanje njezinog statusa, njezinog značaja i sposobnosti otpora.

Danto je nastojao odrediti specifični status umjetnosti unutar povijesnog svijeta u kojem nastaje referirajući se na najstariju teoriju umjetnosti, Platonovu teoriju oponašanja. Identitet umjetničkog djela ili specifičnost umjetničkog statusa, u čiju je uzvišenost Danto uvjeren, nečim je zaslužena, a institucijska teorija umjetnosti ne objašnjava čime. Stoga je Dantou Dickiejeva teorija potpuno neprihvatljiva. Ontološki status umjetničkog djela prema Dantou se temelji na specifičnom odnosu umjetnosti prema stvarnosti. Otuda se izvodi opći pojam umjetnosti kao reprezentacije, koja je istovremeno u stvarnosti

³ Arthur Danto, *Preobražaj svakidašnjeg*, Kru-Zak, Zagreb 1997., str. 191.

⁴ Usp. Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2006., str. 448.

⁵ Ibid., str. 449.

⁶ Yves Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju. Esej o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb 2004., str. 10.

⁷ M. Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, str. 479.

⁸ Boris Groys, *Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2006., str. 40.

⁹ M. Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, str. 405.

i o stvarnosti. Drugim riječima, da bi nešto bilo umjetničko djelo, moralo bi biti jedinstveno, različito prema svemu drugom što nije umjetnost, tj. biti odvojeno od svega u svijetu u koji je postavljeno, čime se implicira dvojnost i istovremenost stvarnog svijeta i svijeta umjetnosti. Tumačeći dvoznačnost pojma reprezentacije kao činjenja prisutnim (re-prezentiranja), no ujedno i zastupanja, stajanja umjesto nečeg drugog što je samo odsutno, Danto naglašava da umjetničko djelo odvađa od stvarnosti upravo relacija označavanja, to da je o stvarnosti. Mada se po svojoj vanjskoj pojavnosti može i ne razlikovati od stvari, umjetničko se djelo prepoznaje kao takvo na temelju njegova značenja, čime se kompetencijom teorije omogućuje svojevrsno ozračje svijesti i senzibiliteta, odnosno povijesni kontekst koji sugerira magloviti status autonomije umjetnosti.¹⁰

Odnos umjetnosti i svijeta uvijek je napet budući da je umjetnost nešto što se postavlja u svijet i što se pojavljuje kao drugo naspram svijeta, čime se uopće i prepoznaje kao umjetnost. Time sintagma 'svijet umjetnosti' već sama po sebi implicira problem autonomije umjetnosti u smislu Adornove estetike negativiteta, kako u relaciji prema pitanju (samo)identiteta tako i prema stavu razlike u dijalektičkom polju neidentičnog. Ako drugost i drugačijost umjetnosti u odnosu na svijet u kojem nastaje shvatimo kao uvjet njezine prepoznatljivosti, Dickiejeva teorija doista se čini problematičnom. Ukoliko, naime, umjetnost danas jest ono što se tim pojmom proglasi (status umjetničkog djela), a ne nešto što »zaslužuje« taj pojam na temelju intrinzične umjetničke vrijednosti (svojstvo umjetnosti), utoliko se zapravo ne razlikuje od kulture, tj. kulturne industrije društva spektakla.¹¹ S druge strane, Dantoova konceptualizacija drugotnosti umjetnosti uspijeva obraniti njezin ontološki status svrstavši umjetnost u domenu značenja, ali zaključna razmatranja o biti umjetnosti ostaju neodređena. Danto previđa da je i sama umjetnost temeljno društvena praksa, a time politička i ideološka, što znači da je jedan od mogućih instrumenata u konstruiranju društvenog, što pogotovo dolazi do izražaja u potrošačkom društvu kasnog kapitalizma. Unutar sasvim drugačijeg okvira argumentacije, teoretičar i povjesničar umjetnosti Norman Bryson u knjizi *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*¹² ocrtava kompleksni model interakcije političke, ekonomske i označiteljske prakse gdje se i samo viđenje shvaća kao čin interpretacije, prije negoli percepcije. Bryson pod utjecajem Lacana tumači sliku kao znak koji je u konstantnom dodiru s označiteljskim silama izvan umjetnosti. Kritizirajući percepcijski pristup umjetnosti u kojem se promatrač drži nepromjenjivim i nepovijesnim kao i sama struktura viđenja, Bryson tvrdi da promatrač umjetničkog djela nije »nešto dano«, već da je konstruiran slikom po sebi – promatrač kojeg implicira srednjovjekovna sakralna umjetnost posve je različit od onog kojeg implicira Rafael, a ovaj opet različit od onog kojem se obraća Vermeer. Interpretacija se mijenja kako se svijet mijenja, viđenje je, dakle, povijesno i društveno, a odnos percepcije i prepoznavanja u susretu s likovnim djelima (i ne samo s njima) ostaje jedno od središnjih pitanja na području vizualne kulture suvremenosti.¹³

Navedene interpretacije 'svijeta umjetnosti' ocrtavaju njezinu složenu poziciju kao umjetničke, kulturne i društvene prakse u epohi globalizma. Možda se baš zbog takve pozicije najživlja igra u polju suvremene umjetnosti odigrava prema načelima interaktivnosti, susreta i odnosa, kako navodi teoretičar Nicolas Bourriaud. Bourriaudova tzv. »relacijska estetika« pokušava artikulirati proizvode suvremene umjetnosti polazeći od onih pitanja što se nameću i provlače ovim radom: »koji su stvarni izazovi suvremene umjetnosti i kakav

je njezin odnos spram društva, povijesti i kulture?»¹⁴ U vezi s tim, Bourriaud navodi primjere nekoliko suvremenih umjetničkih praksi:

»Rikrit Tiravanija organizira večeru kod kolekcionara ostavljajući mu sve sastojke za spravljanje tajlandske juhe. Philippe Parreno poziva ljude da se 1. svibnja svojim omiljenim hobbijem bave na tvorničkoj traci. Vanessa Beecroft prikazuje dvadesetak jednako odjevenih žena s istim crvenim perikama koje posjetitelji mogu vidjeti samo kroz okvir vrata. Maurizio Cattelan hrani štakore sirom Bel Paese i prodaje ih kao multiple ili pak izlaže tek objijene sefove. Jes Brinch i Henrik Plenge Jacobsen postavljaju na jedan od glavnih kopenhaskih trgova prevrnuti autobus koji bi, imitiranjem tog čina, mogao potaknuti prave nered u gradu. Christine Hill zapošljava se u supermarketu kao prodavačica i tjedan dana u galeriji drži satove tjelovježbe. Carsten Höller izlaže model kemijske formule hormona koje ljudski mozak luči u stanju zaljubljenosti, izrađuje jedrilicu od plastike na napuhavanje ili pak uzgaja zebe kako bi ih naučio novi pjev. Noritoshi Hirakawa daje oglase u dnevne novine tražeći mladu djevojku koja bi bila voljna sudjelovati na njegovoj izložbi. Pierre Huyghe poziva ljude na audiciju, publici stavlja na raspolaganje televizijsku postaju, izlaže fotografije zaposlenih radnika na samo nekoliko metara od gradilišta...«¹⁵

U tzv. »društvu statista«, tvrdi Bourriaud, kao završnom stadiju preobrazbe prema Debordovom »društvu spektakla«, »pojedinač je iz čisto receptivne, pasivne faze prešao na minimum aktivnosti koje diktiraju zakoni tržišta«. U takvom društvu umjetnost ipak uspijeva stvarati odnose spram svijeta tematizirajući upravo kategoriju relacije.

»Za razliku od Deborda i njegova poimanja umjetnosti kao izvora primjera koje konkretno i u svakodnevnom životu treba realizirati, danas umjetničko stvaranje više djeluje kao plodan teren za društvene eksperimente, kao prostor barem djelomično sačuvan od uniformizacije ponašanja.«¹⁶

Umjetnost kao generator ponašanja i mogućih novih uporaba kulturnih kodova, prodajnih proizvoda, gotovih formi, već sagrađenih zgrada, svih oblika svakodnevnice, svih djela svjetske baštine, izaziva »pasivnu« kulturu suprotstavljajući joj proizvode i njihove konzumente.¹⁷

Iako pitanje statusa i značaja umjetnosti u današnjoj povijesnoj situaciji ostaje otvoreno, čini se da suvremena umjetnička praksa ipak pronalazi i uspostavlja novi prostor slobode, bez kojeg nema ni umjetnosti ni govora o umjetnosti. Upisivanjem umjetničkog djela u mrežu znakova i značenja, umjesto da ga se smatra autonomnom i izdvojenom formom, riječ je o mogućem stvaranju novih *kartografija znanja*, o invenciji originalnih putova kroz kulturu.

¹⁰
Ibid., str. 447.

¹¹
Aleš Erjavec, »Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe«, u: *Figure u pokretu*, Atoča, Beograd 2009., str. 20.

¹²
Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven 1983.

¹³
Nadežda Čačinović, *Doba slika u teoriji mediologije*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2001., str. 48.

¹⁴
Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika. Postprodukcija. Kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2013., str. 11.

¹⁵
Ibid., str. 12.

¹⁶
Ibid., str. 14.

¹⁷
Ibid., str. 147.

Katarina Rukavina

Interpretative Implications of the Term 'Artworld'

Abstract

In this paper, the meaning that the works of art give to the historical world in which they have been created is discussed, as well as the meaning that the historical world, in which the art works have been created, contributes to the idea and practice of art. In analysis of the key theses in art theory arises the question of status of art in contemporary historical situation in which economic power of cultural institutions determines the basic force of articulation of art.

Key words

historical world, artworld, autonomy of art, contemporary art